



Double jeu

Théâtre / Cinéma

4 | 2007

Scènes de séduction et discours amoureux

Entre marivaudage et analyse

Le discours amoureux chez Desplechin comme quête de soi

Marie-Anne Lieb



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1627>

DOI : 10.4000/doublejeu.1627

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2007

Pagination : 11-22

ISBN : 978-2-84133-288-5

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Marie-Anne Lieb, « Entre marivaudage et analyse », *Double jeu* [En ligne], 4 | 2007, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1627> ; DOI : 10.4000/doublejeu.1627



Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

ENTRE MARIVAUDAGE ET ANALYSE

LE DISCOURS AMOUREUX CHEZ Desplechin COMME QUÊTE DE SOI

Films introspectifs et romanesques, les récits de Desplechin sont de ceux dans lesquels le commentaire de l'action importe autant que l'action elle-même. Le langage, le plus souvent placé au centre du récit, confère aux personnages une illusion de maîtrise de leur vie et de leurs sentiments. L'utilisation de la voix off, tout particulièrement, souligne l'écart entre l'énonciation et l'action, entre la pensée et le geste. Ces récits convoquent le passé proche ou lointain d'un personnage et un décalage est sensible entre ce dont se rappelle le personnage et ce qu'il vit, car relater sa vie suppose que des écarts se fassent, consciemment ou pas. Ici, nous serions plus enclins à considérer cet intervalle comme le signe de personnages qui idéalisent leur vie, leurs émotions, creusant naturellement un fossé entre leurs rêves et leur réalité. De plus, agencés par des motifs récurrents, tels l'humiliation et l'indignité, les récits laissent entrevoir que tout lien est faux, à l'exception, peut-être, du lien familial. De ce fait, le jeu qui se dessine autour du discours amoureux détermine des rapports inadéquats, décevants et manipulateurs entre les êtres et le genre romanesque invalide la volonté supposée d'échanger, d'aimer, voire démontre l'incapacité à dépasser l'idée de l'amour que le personnage a cultivé en lui, s'en rendant ainsi prisonnier. Le personnage de Nora Cotterelle ouvre le récit de *Rois et Reine* (2005) en se remémorant une phrase de son père, très emblématique du cinéma de Desplechin, à savoir : « Mon père m'a toujours appris qu'aimer c'était n'avoir pas à demander ». Ainsi donc, autrui devrait savoir ce que je suis en droit d'attendre de lui et mon discours amoureux ne servirait qu'à masquer mes attentes et mes intentions. Comme ce même discours semble cristalliser par ailleurs, autant une quête amoureuse qu'une quête de soi, la parole servant

surtout à faire le tour des personnages, décrivant leur vie intime dans tous ses états : sexuelle, amicale, amoureuse, relationnelle, sociale.

Les récits, pour la plupart rétrospectifs, sont structurés par une voix off, diégétique ou extradiégétique. Nous glissons d'un temps et d'un espace à un autre au travers de flash-back, donnant de la sorte une ampleur romanesque à la vie des personnages préoccupés à se raconter et à se positionner, questionnant le monde et les êtres qui les entourent. Ainsi, ces éléments donnent-ils un goût d'introspection et une dimension autobiographique aux films. Une correspondance, un journal intime ou une conversation sont d'autres biais par lesquels les mots écrits ou prononcés, mènent les films qui privilégient le récit par rapport à la représentation. La question qui se pose est : comment discerner le discours amoureux lorsque déjà la narration révèle plutôt une parole narcissique ?

Les personnages ne semblent pas échanger mais craindre les actes, renfermer leurs sentiments car ils sont clairement effrayés par l'altérité. Celle qui est en chacun de nous mais qui détermine, ici, une incapacité à communiquer, à aimer, à se faire aimer. Le titre du second long-métrage d'Arnaud Desplechin éclaire cette présence tronquée d'un interlocuteur, à savoir : *Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)* (1996). *Se disputer* tout seul n'existe pas. On se dispute *avec* un tiers. Le personnage principal inonde de paroles les uns et les autres mais nous comprenons que cela sert plus à l'éclairer lui-même que cela ne révèle un intérêt sincère de connaître l'autre. La narration de Desplechin génère un discours amoureux, au ton plutôt âpre et relativement individualiste.

L'utilisation de la voix off crée une discordance ponctuelle entre les pensées et les actes de chaque personnage et ce, par la dilatation ou la condensation de la temporalité. Les intervalles entre la représentation et le récit sont exigus mais de ces petits écarts répétés, naît le doute. Le personnage est constamment à mi-chemin entre la narration fidèle de ce qu'il a vécu et ce qu'il ambitionnerait de vivre. Pour illustrer cette idée, prenons le dernier long-métrage d'Arnaud Desplechin, *Rois et Reine*. Nora Cotterelle, héroïne du film, est le point de vue principal de presque tout le récit. Elle raconte sa vie, telle qu'elle aurait souhaité la vivre. Une vie où l'idéal prend le pas sur la réalité des attentes et des désirs de l'autre. Une vie où l'amour se rêve mais ne semble pas se vivre.

Le temps du récit devient perméable et les écarts font surgir la mise en question du romanesque, soit la part d'imaginaire, du songe et d'illusion que cristallisent la conduite et le discours des personnages.

D'autre part, si la voix off démultiplie les points de vue par un jeu de linéarité spatiale et temporelle discontinue, elle nous entraîne aussi vers l'intimité profonde des personnages. Elle nous dit ce qu'ils taisent ou cachent, à fortiori lorsque le narrateur est extradiégétique. Celui-ci étoffe le récit de détails, de révélations et de secrets qui apposent une part d'authenticité aux personnages. Mais parfois, cela amène à des mises à nu où la mise en scène du mensonge n'est pas loin, comme celui de Valérie¹, retenu entre les pages de son journal intime et que Paul Dédalus découvre. « Tu n'as pas besoin de ça pour me tenir » dit-il, déçu qu'une de ses amantes ait pu inventer une partie de sa vie pour avoir une maîtrise sur lui. Cet exemple apporte une clef au personnage de Valérie jusqu'à présent obscur, tout comme il révèle la confrontation de deux discours amoureux et du jeu que cela peut supposer. Valérie est croquée par des plans elliptiques, dans un premier temps par son mari, puis par Paul, pour enfin être dévoilée par la narration off. En fait, le journal intime de Valérie répond à l'autobiographie romancée du héros. Elle s'invente, sous la pression de Paul, un passé incestueux. Le texte écrit dénonce par conséquent le statut fictionnel des histoires que cette jeune femme raconte et le degré de réalité devient à nouveau problématique. Ce procédé permet de mettre à jour des personnages qui sont aux prises avec leur monde intérieur. Il accentue selon les récits, la part d'in vraisemblance contenue en chacun d'eux. Se créer une vie, en écrire le canevas comme pour échapper aux déceptions ou pour cadrer l'autre qui nous fait face et que l'on ne sait pas aimer. Le mensonge en guise d'appât sert à réécrire les événements mais alors sans se douter que ce jeu ne convient pas au sentiment amoureux. On accède à l'altérité par la ruse, le hasard digne de Marivaux, où le discours n'est plus que l'expression de ce que ne s'avoue pas le personnage, ou trop tard. Est-ce le signe d'une peur de communiquer et du langage qui emprisonne et fige alors que tout est vie autour ?

« Hervé Joncour était de ces hommes qui aiment assister à leur propre vie, considérant déplacée toute ambition de la vivre »². Il est peut-être excessif d'appliquer cette citation aux personnages de Desplechin et pourtant, les récits montrent souvent des êtres dépassés par des émotions et des actes trop difficiles à vivre. Certains seraient facilement amenés à *assister* à leur vie par dépit. Les personnages sont fréquemment désorientés dans une histoire d'amour qui ne leur convient pas ou bien malmenés par un univers relationnel agressif. Alors l'introspection se fait amie et les récits deviennent ceux d'une quête globale. La sensation de claustrophobie ou d'oppression est

1. Dans *Comment je me suis disputé...*

2. A. Baricco, *Soie*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 10.

latente et la parole est une mise en attente qui cherche une résolution, une guérison. Ainsi, lorsque Esther dans *Comment je me suis disputé...*, confisque une partie du film pour elle seule, s'adressant à la caméra, c'est pour guérir de son chagrin d'amour, apprivoiser la solitude et travailler à se confronter à de nouvelles altérités.

Penchons-nous à présent sur les dialogues. Que dissimulent-ils dans cet univers pour l'instant dépeint comme très hermétique à la vie, ou mieux hermétique *au fait de vivre* ? Sont-ils un premier pas vers un échange et que construisent-ils comme discours amoureux ? Les personnages de ces récits appartiennent à des sphères professionnelles intellectuelles et le fait a son importance car ils incarnent une manière d'être. Entre le badinage et l'exposé, cela place le langage au cœur de leur existence, comme position d'énonciation, voie royale d'exploration du monde et en même temps, symptôme permanent d'une illusion de maîtrise, méthode analytique des sentiments et lieu privilégié où affleure l'inconscient. Qu'il s'agisse d'un étudiant en médecine légale (Matthias Barillet dans *La Sentinelle*), d'un thésard en philosophie (Paul Dédalus dans *Comment je me suis disputé...*), ou bien encore d'un violoniste dans un quatuor et d'une galeriste (Ismaël Vuillard et Nora Cotterelle dans *Rois et Reine*), la parole mène la danse et raisonne souvent les émotions. De fait, la casuistique de certains séducteurs, prend l'allure d'un masque derrière lequel il est difficile de déchiffrer le discours amoureux et qui renvoie souvent aux mythes qui le gouvernent. En outre, les motifs principaux des films de Desplechin, l'humiliation et l'indignité, organisent les récits et déterminent pour beaucoup le ton et le vocabulaire des discours.

Pourtant, derrière une richesse apparente du langage, les personnages sont transis. À l'image de Matthias Barillet³, dont les mots et les expressions révèlent une gaucherie, digne d'un adolescent perpétuellement enfoui dans ses rêves et n'ayant pas encore commencé à *vivre sa vie d'homme*⁴. « Comment tu parles ? » lui dit Claude, une jeune femme avec qui il a une brève relation. Les mots de Matthias sont ceux de la séduction mais ils sont maladroits, au point de sembler d'un autre temps. « M'écrire ? Ça ne va pas. On ne s'entend pas de toute façon. On est pas pareils, c'est pas possible » conclut-elle. Les qualificatifs qu'elle destine à Matthias démentent cependant son attirance pour lui. Prenons la scène de séduction entre eux, qui est aussi impromptue que le discours est malhabile. Étudiante en art, elle tente

3. *La Sentinelle* (1991).

4. Dans *Comment je me suis disputé...*

d'expliquer où se situe le point de regard entre deux personnes. Elle lui demande de s'approcher et de fixer tout d'abord son œil droit lorsqu'elle fixe son œil gauche et inversement. Elle désigne un point central et leurs regards se croisent. À cet instant, il tente de l'embrasser par surprise mais elle se dégage rapidement : « Je suis conne, mais je suis conne. Je suis en train de t'allumer là ! ». Plus tard, dos au mur de l'enceinte de la faculté, silencieuse et les bras en croix, elle attend que Matthias l'embrasse fougueusement. La parole intervient et se met entre eux, c'est-à-dire qu'elle empêche les sens de s'exprimer, d'être vécus sans retenue, ni dans une perspective précise. Claude rejette de cette manière – verbalement – ce qu'elle espère physiquement. Son discours est une tentative pour rationaliser et raisonner ce qui ne peut l'être, à savoir l'émotion.

Et si parfois, les mots sont le signe d'une entrave à vivre ce que ressent le personnage, ils expriment aussi l'idée de ne pas convenir l'un à l'autre. Que cela concerne le côté vestimentaire, l'aménagement d'un appartement dont les livres ne dénotent pas un intellectualisme exacerbé ou bien encore, l'élocution et la pensée d'une personne, les personnages aiment à s'évaluer mutuellement. Mais ce qui ressort au travers de cela, c'est qu'ils assument mal la façon d'être de leur amant et s'en estiment presque offensés. Esther⁵, l'amie de Paul s'inquiète en permanence de son allure extérieure, de ses vêtements, de sa façon de s'exprimer, allant jusqu'à lui dire, en maltraitant sa jupe courte à fleurs : « T'as honte de moi. Je me maquille comme une pute. Dis-le ! ». Paul, gêné ne dit rien et pourtant auparavant, il avait suggéré à ses amis de raconter un souvenir honteux, après s'être « répandu » sur sa vie, n'assumant en réalité que peu cet aveu.

Le discours permet au personnage, dans l'univers de Desplechin, de normaliser la réalité, ensuite de la fustiger pour enfin la repousser. Il oblige autrui à se justifier, à s'enfermer voire s'enfermer dans un discours. Par exemple, Ismaël⁶ qui n'arrive pas à accepter la nouvelle vie de Nora, son amante passée, s'offusque de sa façon de parler : « Tu dis *baiser* maintenant ? ». Nora lui répond : « Arrête avec tes périphrases puériles Ismaël ! ». Masquerade par des circonlocutions pour cet homme souvent amalgamé à une expression qu'il affecte : « Je reprends mes impedimenta », et qui revient à des moments clés de son existence. Ses échanges avec Arielle, la patiente, sont des illustrations du propos utilisé comme mise à distance de la réalité. Il ne la tutoie pas, craignant que vite la trivialité ne naisse entre eux. Il use et abuse d'un discours rodé faisant écran à ce qu'il n'ose espérer, c'est-à-dire être contenté par cette personne qui cherche désespérément

5. Dans *Comment je me suis disputé...*

6. Dans *Rois et Reine*.

un témoignage de sa part. Les personnages chez Desplechin s'obstinent à appliquer aux autres des épithètes, ce qui révèle leur désir secret d'y échapper eux-mêmes. On s'aperçoit en définitive que les dialogues sont le signe de personnes qui éprouvent le besoin de questionner, de savoir, pour dire, se dire et faire parler. Le discours ne les dévoile que dans la mesure où il est un paravent. Indice d'une absence de correspondance entre les êtres et les choses. « Dis-moi ce que je dois dire et je le dirai » annonce en toute franchise Esther à Paul, qui s'apprête à la quitter. Il transparaît la nécessité que pour pouvoir se faire aimer, il faut se conformer à un discours et donc à une conduite que la personne aimée *dicterait*.

De ces considérations dépend également l'idée que le lien est une sorte de nasse dans laquelle on chute et de laquelle on ne ressort pas indemne. Aimer quelqu'un est de l'ordre de l'affaiblissement chez Desplechin. Ainsi le discours amoureux est-il saturé d'un vocabulaire soulignant l'effort fait envers autrui pour l'aimer tel qu'il est, ainsi que l'implication que cela suppose dans la vie du personnage. « À cause de toi je suis en train de rater ma vie. Je ne peux pas avoir la responsabilité de ta vie entre mes mains » lance Paul Dédalus à Esther, sa petite amie depuis dix ans. Par ces mots, Paul trahit surtout le fait qu'il est prisonnier de lui-même, du discours amoureux qu'il a construit, auquel il ne croit plus et qu'il entretient toujours. Esther ne correspond plus à son idée de l'amour et le récit en off nous révèle qu'il rêve depuis deux ans à Sylvia, la petite amie de son meilleur ami, Nathan. Comme on le note, ce n'est pas la rencontre amoureuse qui est elle-même mise en cause, car il s'agit plus d'une tentative d'élucidation de la manière de vivre l'amour, ou pas.

Paul n'admire plus Esther et il se sent amoindri, entamé par cet amour qu'elle persiste à lui offrir, autant que par la rupture qui lui brûle les lèvres. « Paul est paralysé alors il peut rien te prendre »⁷ s'emporte Sylvia, alors que Nathan parle de Paul de façon humiliante. Si Paul pense rater sa vie avec Esther, il croit la réussir avec Sylvia, désormais objet désiré. René Girard dit : « Le désir selon l'autre plutôt que selon soi ». Soit le désir passe par la médiation d'un tiers, modèle dont le sujet imite le désir au point de le confondre avec le sien fut-il imaginaire. On ne sait pas vraiment si Paul veut sortir avec Sylvia parce qu'elle est l'amie de son meilleur ami, donc objet désirable, ou s'il la désire sincèrement pour ce qu'elle est et ce qu'elle pourrait lui apporter, ou bien encore pour la position que Paul occuperait ainsi, à savoir être le double imaginaire de son ami admiré Nathan. L'objet estimé ayant plus de valeur, particulièrement aux yeux de personnages qui peinent à exister par eux-mêmes, cet objet devient leur « trésor », le signe extérieur

7. Dans *Comment je me suis disputé...*

de leur valeur personnelle et non plus de leur affaiblissement. Une fois encore, le personnage se trompe sur ce qu'il croit être l'amour, le lien et ce qu'il désire vivre. Un couple n'est pas la somme de deux entités qui s'admirent et s'aiment l'une l'autre, mais bien plus la soustraction d'une entité admirée et avalée par une autre. Tout récit chez Desplechin montre que le mouvement de l'un est susceptible d'affecter et de changer la position de l'autre, comme le figure entre autre métaphoriquement la partie de mikado entre Paul et Sylvia.

Obstinés à formuler, à théoriser, les personnages spéculent sur l'amour plus qu'ils ne s'y adonnent. Il y a une résistance à la vérité charnelle de l'amour. En effet, le cinéma d'Arnaud Desplechin travaille la question du sentiment et de la séduction au travers de ses récits et ne fait pas de la représentation physique un enjeu. Elle est quasi absente et seuls quelques plans brefs d'un baiser échangé, d'un corps qui recouvre un autre corps, tous deux noyés dans l'obscurité, en sont les marques les plus extériorisées. Nous sommes plus en présence de l'idée de l'amour que de sa manifestation. Esther Kahn⁸ est le seul personnage à faire exception dans la filmographie de Desplechin à ce jour, car elle nous est présentée en entité corporelle. En effet, elle est d'abord un corps de jeune fille sauvage et animale qui vit, crache, se masturbe, pleure, saigne. Unique personnage dans son univers qui ne maîtrise pas le langage et qui s'ouvre à l'amour par sa dimension physique (un plan montrant le dépucelage d'Esther).

Le discours amoureux est *absent* de sa vie et seules les émotions jalonnent son récit. Donc, le corps nu est rare et lorsqu'il est montré à l'écran, il est représenté par une photographie, comme le photomaton d'Esther (celle de *Comment je me suis disputé...*), exposant ses seins, pris entre deux portraits sérieux destinés à un dossier d'inscription en faculté. Le corps est morcelé, fragmenté et ne se recompose jamais entièrement. Sylvia, l'amante de Paul, recroquevillée sur elle-même, cache son corps, sa nudité, c'est-à-dire ce qui doit échapper au discours amoureux. Paul décrit sa relation avec Valérie à son cousin Bob, essentiellement par des considérations sur la façon qu'elle a de faire l'amour : « Elle est très pieds ». La dimension physique rompt tout charme qui semblait jusqu'alors émaner de cette jeune femme et surtout désidéalisé le sentiment amoureux. La représentation du corps chez Desplechin invite à penser que tout rapport à celui-ci est empêché par un imaginaire amoureux. Il s'agit d'échapper à la concrétude du sentiment, à son application pourrait-on dire, en effaçant toute trace de présence corporelle et de relation sexuelle. Ainsi, les amants projettent sur les personnes désirées, une image abstraite, conforme à une idée romantique,

8. *Esther Kahn* (2000).

voire mystique de l'amour. L'exemple le plus exalté est la séquence filmée au ralenti, d'une jeune fille nue nimbée d'une lumière blanche dans *Comment je me suis disputé...* La voix off qui commente le souvenir est celle d'Yvan, jeune frère de Paul et elle dit ceci de cette jeune fille : « Elle est l'incarnation de l'esprit sain ». Il est transporté par l'image de cette jeune femme ressemblant « aux petites flammes de la Pentecôte qui dansent » cependant il ne désire pas la revoir, ni même revivre une relation physique avec elle. Son image lui suffit et il préfère poursuivre sa relation adultérine avec une autre femme. L'idée de l'amour est contenue tout entière dans l'apparition pure et polie de la jeune femme. Fondamentalement, il n'y a pas de signe évident de la relation charnelle et du plaisir, peut-être est-ce que ces personnages n'ont de vrai désir que d'eux-mêmes ?

Il faut échapper au regard du sujet aimant et rester hermétique à l'altérité en quelque sorte. Ne chercher sa propre image que dans ses propres yeux. Toujours en reflets dans une vitre ou dans un miroir, ou empêchés de passer par une porte automatique rebelle, les personnages sont des corps qui rêveraient n'être que des esprits légers. Si l'on se risque à écouter les sirènes du discours amoureux, on risque d'être avalé, mutilé, humilié. « Tu te reconnais dans moi. Tu m'admires, c'est flatteur mais tu veux me détruire, être l'original. Tu veux mater » affirme Paul à Valérie. C'est en cela que le discours tend à nous indiquer, chez Desplechin, que l'idée de l'amour est représentative d'une peur de l'altérité et par là même, la réciprocité ressemble à une vaine volonté. Pour aller plus loin, on peut dire qu'il n'est pas le signe d'une quête amoureuse mais plus celui d'une quête personnelle, ontologique, et la vie contenue tout entière dans une boule à neige qui hante les échoppes touristiques semble préférable. Oublier la matérialité, fuir le concret. Justement, les rêves ou les séances chez le psychiatre sont des instants où l'intellectuel est mis de côté pour laisser parler l'inconscient. Les personnages oublient un temps l'idée de démeriter pour dire ce qu'ils ressentent au fond d'eux. Ainsi, Ismaël explique à Madame Devereux, sa psychiatre dans *Rois et Reine* que les femmes vivent dans des bulles, tandis que les hommes vivent sur des lignes droites. On est en droit avec de tels propos de penser que rien n'est gagné. Mais ce qu'ils confirment, c'est une souffrance, une grande peur, bien plus qu'une éthique sur les hommes et les femmes. Comme son rêve une fois expliqué, qui en définitive serait peut-être celui d'une envie secrète de regarder sous les jupes des femmes. Il se voit en bas d'une échelle avec une foule, venue accueillir la reine d'Angleterre et pense d'abord à un rêve d'impuissance puisque ses histoires d'amour ratent constamment.

Pour aimer, il faut commencer par s'aimer soi-même, dit-on. Mais pour s'aimer soi-même, il faut avoir été aimé. La plupart des films de Desplechin révèlent l'absence réelle ou imaginée de la mère, telle une parabole de négligence ou d'un trop plein d'amour, qui font que les enfants *tombent* de leur berceau. Dès son court-métrage *La Vie des morts* (1990), Desplechin nous faisait entrer de plain-pied dans une famille frappée par la mort d'un jeune homme. « J'attends toute la journée et j'espère ne pas en tuer un autre » dit sa mère à la famille consternée, et poursuit ainsi : « Il me parlait en homme et je ne l'ai pas entendu ». Il est souvent question d'âge, de maturité, soit du passage presque impalpable entre l'adolescence et l'âge adulte, celui qui entraîne le corps vers un *temps sexué*.

L'enfant s'éloigne de la mère qui se croyait, inconsciemment jusqu'alors, en droit de l'aimer pour elle seule. Telle la mère de Léo⁹ qui avale des potions pour ressentir les douleurs de l'accouchement qu'elle n'a pas vécu et qui baigne de plasma Léo bébé. Ainsi, cet enfant adopté deviendra vraiment le sien car : « Bon sang ne saurait mentir ». De tous les récits, on ne perçoit pas de quelle façon ces mères ont tenu dans leur bras leur enfant pour leur donner le sentiment d'*être*. Comment ne pas penser que l'on n'est peut-être qu'un simple objet de l'imagination maternelle ?

Le discours amoureux entre parents est courant jusqu'aux frontières ténues avec l'inceste. L'amour est signifié par des mots rappelant la filiation et l'indignité blottie près d'elle. Claude, l'amie de Bob dans *La Vie des morts*, ne peut s'empêcher de déclarer que si une personne est prête c'est qu'elle ne fait plus partie de la famille. Appartenance rompue par le choix d'une autre famille. Le discours renvoie également aux mythes fondateurs. *Rois et Reine* débute par l'acquisition d'une gravure de Zeus et Lédä par Nora et quelque soit l'importance que Desplechin attribue à ces signes dans ses récits, ils sont toujours en filigrane et les colorent de façon singulière. Nora entretient tant avec son fils Élias, qu'avec son père Louis, des relations exiguës et confuses. Les scènes de séduction plutôt anodines entre couples d'amants émergent entre parents et enfants et ce, jusque dans les mots. « Tu ne me regardes pas ? » dit Nora à son fils. « Si je te regarde. Je te plais ? » lui dit-il, à qui sa mère répond : « Oui. Que tu es beau ! ». Bien sûr, ce dialogue témoigne de prime abord d'un amour filial mais la lettre posthume de Louis reprend en ses termes cette idée, en laissant plus de place au couple père-fille :

Ma petite fille chérie, tu as été d'un égoïsme monstrueux. C'est de ma faute et je voudrais ne plus t'aimer. Tu as toujours été ma préférée, tu

9. Léo, en jouant *Dans la compagnie des hommes* (2004).

avais besoin de séduire et de me séduire. Je t'ai follement aimé pendant toutes ces années [...].

Un flash-back les montre pendant la lecture de cette lettre, le père adossé à un canapé et la tête de sa fille sur ses genoux. Leurs regards sont dirigés l'un vers l'autre, très complices. Lorsqu'elle arrive chez Louis, Nora demande le thème de son dernier ouvrage et il répond sans tarder : « ça parle de toi, comme d'habitude ». Ses mots sont les aveux d'un amour exclusif, superbe et monstrueux entre eux et qui fait que Nora devient difficilement une femme épanouie dans ses relations car elle en sera empêchée par cette relation avec son père. N'oublions pas la gravure offerte à son père : Zeus se transforme en cygne pour pouvoir séduire Lédä. Se doter d'un masque pour avoir une chance d'approcher l'autre sans l'effrayer.

Travestir l'inceste par l'image d'un animal quasi virginal de par son plumage. Ou bien, simplement, cela renforce l'idée de parure pour apprivoiser l'autre, éveiller le sentiment amoureux en lui. Le discours amoureux, jusqu'au creux de la famille serait un masque qui permettrait d'avancer sans être vu. Par ailleurs, aimer son enfant est lié au ressentiment, souvent par désaveu et colère de l'amour qu'on lui porte et qui vous échappe. Ainsi, Louis écrit à Nora :

Tu t'es épanouie devenant plus agressive, âcre, superficielle mais je te désire. [...] Je suis coupable car je t'ai poussé à être fière. Tu es pleine de vanité et d'orgueil, comme moi. Tu es bien ma fille. [...] Je te crains, je te hais. Je ne supporte pas que tu me survives, je voudrais que tu meures à ma place.

Les feuilles arrachées de cette lettre manuscrite brûlent symboliquement le bas-ventre de Nora, endroit où elle les avait dissimulées à sa sœur. Elles détruisent l'amour de ce père pour sa fille, autant qu'elles détruisent la fille troublée par cette révélation d'outre-tombe. Comme s'il fallait avaler l'objet de son amour, en avilir les traits avant de disparaître. Abîmer ce que l'on a façonné. Revenons à la phrase de Nora, citée dans l'introduction : « Mon père m'a toujours appris qu'aimer c'était n'avoir pas à demander ». Ne pas avoir à demander car l'amour est au sein de la famille ou parce qu'autrui devrait savoir ce que je suis en droit d'attendre de lui. Dès lors, la famille paraît un temps seulement, être un lieu d'exception aux liens trompeurs.

Ce qui se dégage du cinéma d'Arnaud Desplechin, c'est un discours amoureux narcissique. Les personnages sont engagés dans un mouvement où l'échange et la communication sont un détour dans la quête de soi. En effet, introspective et analytique, cette parole déguise une vaine volonté d'aimer autrui. La narration montre habilement que les personnages intellectualisent leur rapport à la vie, qu'ils raisonnent sur l'amour plus qu'ils

n'arrivent à le vivre. Car le sentiment amoureux ressemble au cordon ombilical qui ne laisse pas naître l'enfant et celui-ci ne semble être possible que lorsqu'il appartient au rêve, au fantasme d'une vie romancée. Le discours est autant un masque qu'un refuge qui nous fait partager l'aveuglement du narrateur. Rien ne correspond à l'idée qu'il s'était faite de l'amour et il se retrouve face à lui-même, déçu. En définitive, le discours amoureux est combatif car au lieu de délivrer du manque, il est la conscience de ce manque. « J'ai aimé quatre hommes et j'en ai tué deux, mais cela ne signifie rien. Je sais qu'ils me survivront et cela suffit à mon bonheur », conclut Nora.

MARIE-ANNE LIEB
UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE

